



## Études photographiques

21 | décembre 2007  
Paris-New York

---

# Influence culturelle ?

Les usages diplomatiques de la photographie américaine en France  
durant la guerre froide

Laetitia Barrère

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/910>  
ISSN : 1777-5302

### Éditeur

Société française de photographie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007  
Pagination : 44-63  
ISBN : 2-911961-21-8  
ISSN : 1270-9050

### Référence électronique

Laetitia Barrère, « Influence culturelle ? », *Études photographiques* [En ligne], 21 | décembre 2007, mis en ligne le 02 juillet 2008, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/910>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Influence culturelle ?

Les usages diplomatiques de la photographie américaine en France  
durant la guerre froide

Laetitia Barrère

---

*L'auteur remercie chaleureusement Gaëlle Morel, Kevin Moore, Thierry Gervais et Michel Poivert pour leur soutien et leur confiance.*

- 1 Les échanges développés entre le musée d'Art moderne de New York (MoMA) et la France en matière de photographie ont généralement été étudiés à travers la question de l'influence du modèle moderniste américain dans la constitution des collections photographiques françaises à partir des années 1970. Le MoMA fait en effet figure de modèle au moment où, sous l'impulsion d'un marché grandissant et la présence de collectionneurs américains, les institutions entament une action en faveur de la protection du patrimoine photographique français.
- 2 L'inexpérience française en matière de constitution de collections de photographie d'art amène les agents de cette institutionnalisation à prendre modèle sur une référence incontournable : le département de Photographie du MoMA de New York. Laboratoire de création d'une histoire de la photographie qui fait autorité, le musée est un modèle théorique puissant<sup>1</sup> dont l'influence sur les institutions françaises a fait l'objet d'études récentes en France<sup>2</sup>. L'actualité de ces recherches a cependant laissé dans l'ombre un autre aspect de ces échanges, antérieur à ce phénomène, et qui s'inscrit dans le contexte du développement des expositions d'art américain présentées en France au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.
- 3 Le rôle décisif joué par le MoMA et le Département d'État<sup>3</sup> dans la promotion de l'art américain à l'étranger a généralement été étudié à travers la question de la diffusion de l'expressionnisme abstrait<sup>4</sup>, mouvement pictural qui, malgré son caractère apolitique, véhiculait les valeurs d'individualisme et de liberté chères à l'Amérique. S'il existe une littérature abondante sur la peinture abstraite, jusqu'à présent aucune étude n'avait entrepris d'examiner le rôle tenu par la photographie dans les échanges culturels transatlantiques. Un examen attentif de la section photographique de l'exposition "50 ans

d'art aux États-Unis<sup>5</sup> (1955), présentée en France au musée national d'Art moderne, apporte des éléments inédits dans l'histoire du département de Photographie du MoMA et nuance en particulier l'action populaire de Steichen<sup>6</sup>.

- 4 Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les échanges culturels internationaux incarnent de nouveaux instruments indispensables de politique étrangère. Aux États-Unis, une nouvelle ère de triomphalisme économique et politique s'accompagne du développement d'une culture de masse, à laquelle s'opposent les garants d'une *high culture*, désireux de voir l'art américain lutter à armes égales avec l'Europe et en particulier Paris. À cet égard, le MoMA de New York se voit investi d'une mission qu'il est le seul à pouvoir remplir : diffuser à l'étranger le concept de modernité américaine : « [...] Nous pensons que la raison pour laquelle de nombreuses demandes [de la part des institutions étrangères] ont été adressées au MoMA, réside dans le fait que notre musée est considéré comme le prototype du musée moderne, dont les méthodes et les pratiques se révèlent être les plus avancées<sup>7</sup>. » Ainsi la photographie, le cinéma et l'architecture, pratiques artistiques dans lesquelles le musée s'est spécialisé, incarneront à l'étranger les symboles d'une modernité américaine. De façon significative, la première exposition envoyée par le MoMA à l'étranger, "Trois siècles d'art aux États-Unis"<sup>8</sup> (1938), est une rétrospective pluridisciplinaire présentant peinture, sculpture, architecture, art populaire, photographie et cinéma (fig. 2 et 3). L'importante section photographique de l'exposition, préparée par Beaumont Newhall, se devait d'illustrer « toutes les phases importantes de la photographie américaine<sup>9</sup> ». Comparativement à l'espace alloué au cinéma, les photographies sont présentées dans un espace restreint et passent quasiment inaperçues de la critique française<sup>10</sup>. En dehors de l'architecture moderne<sup>11</sup> et du cinéma<sup>12</sup>, l'exposition reçoit un accueil mitigé. Contrairement aux nombreuses expositions d'art français montrées en Amérique, "Trois siècles d'art aux États-Unis" témoigne de « la quasi-indifférence des milieux officiels français pour la création d'outre-Atlantique<sup>13</sup> ». Il faudra attendre 1955 et l'exposition "50 ans d'art aux États-Unis" pour voir à nouveau l'art américain sur le devant de la scène parisienne.
- 5 Présentée au musée national d'Art moderne, "50 ans d'art aux États-Unis" est organisée par le MoMA sur invitation du gouvernement français. Ses organisateurs, ayant tiré les leçons de l'échec de 1938, misent cette fois sur une exposition d'art contemporain. La section photographique, préparée par Edward Steichen, représente un cas d'étude éloquent sur le rôle assigné à la photographie dans les échanges culturels transatlantiques. À l'inverse des arts plastiques, que les Français jugent trop ancrés dans une tradition européenne, la photographie joue en faveur de la reconnaissance d'une identité artistique américaine authentique. En outre, la composante diplomatique de l'exposition conduit Steichen à envisager la photographie selon une grille de lecture moderniste, annonciatrice du modernisme photographique théorisé quelque dix ans plus tard sous la plume de John Szarkowski<sup>14</sup>. Alors que les peintres de l'expressionnisme abstrait se détournent de toute représentation au profit de l'expression de leur intériorité, Steichen écarte, dans sa définition de la photographie, les fonctions de témoin et d'enregistreur de l'image afin de célébrer exclusivement les possibilités créatives et expressives du médium.
- 6 Découvrir l'Amérique
- 7 Parce qu'elle fait figure de *tastemaker* dans les consciences américaines et qu'elle se trouve à un point stratégique dans la lutte contre le bloc de l'Est, la France représente pour l'Amérique une destination privilégiée d'échanges artistiques. Si durant la première

moitié du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, les crises politiques ralentissent les expositions d'art américain en France, celles-ci vont se voir multipliées après 1945<sup>15</sup>. De manière explicite, les autorités françaises envisagent ces expositions comme un moyen de familiariser le public français avec l'Amérique. Il s'agit en effet non pas tant de faire connaître l'art d'outre-Atlantique que le modèle d'une civilisation moderne. Cet objectif est perceptible à travers des expositions de design industriel, principalement destinées à révéler aux Français le haut niveau de vie des foyers américains<sup>16</sup> : « Ce ne sont pas seulement les arts proprement dits qui témoignent d'une civilisation, mais les arts et métiers, les techniques, et finalement les objets d'usage familial et quotidien<sup>17</sup>. » À cet égard le MoMA, désireux de rehausser l'image des États-Unis auprès des intellectuels français – principaux opposants au style de vie américain –, joue un rôle crucial grâce à la création d'un programme international (1952)<sup>18</sup> spécialement conçu afin de multiplier les expositions d'art américain à l'étranger<sup>19</sup>. Afin de comprendre l'importance du MoMA dans ces échanges, il convient de rappeler que, dans le contexte politique de la guerre froide et du maccarthysme, les expositions d'art moderne étaient suspectées de subversion par les membres républicains du Congrès, qui décidèrent de suspendre leur financement dès 1947, laissant ainsi cette entreprise aux mains des grandes fondations privées et des grands musées<sup>20</sup>. Ainsi, le programme international du MoMA se pose comme le principal relais du Département d'État : « Il devient évident qu'il existe de nombreux projets [d'expositions] importants que ni le gouvernement ni aucune autre institution aux États-Unis ne désire ou n'est capable de mener actuellement. Cela comprend des expositions d'envergure internationale pour l'étranger [...] ainsi que des expositions d'art dans lesquelles le musée s'est spécialisé comme l'architecture, le design industriel et la photographie<sup>21</sup>. »

- 8 Tout juste deux ans après “12 peintres et sculpteurs américains contemporains<sup>22</sup>” (1953), première exposition inaugurant la naissance du programme international, “50 ans d'art aux États-Unis” représente une nouvelle tentative de voir une autorité européenne reconnaître officiellement la légitimité de l'art américain. Faisant partie d'un important festival intitulé “Salut à la France, hommage culturel américain<sup>23</sup>”, l'exposition présente, aux côtés des traditionnelles peinture et sculpture, de l'architecture, des photographies, du cinéma, des gravures, des arts graphiques et publicitaires et enfin du design industriel (fig. 4 à 6). Alors qu'en 1938 le caractère pluridisciplinaire de l'exposition “Trois siècles d'art aux États-Unis” masquait, au regard de la critique, une faiblesse de production qui ne respectait pas les hiérarchies entre les arts<sup>24</sup>, en 1955 en France, le paysage politique est tout autre. L'Amérique exerce en effet une influence telle que les Français ne peuvent plus ignorer ce modèle<sup>25</sup>. À cet égard, le phénomène de modernisation de la sphère culturelle allait passer par la personne de Jean Cassou, conservateur au musée national d'Art moderne, qui entama dès le début des années 1950 une relation d'amitié avec le MoMA.

#### 9 Une amitié franco-américaine

- 10 Ardent défenseur des échanges culturels internationaux, Jean Cassou allait moderniser les vieilles méthodes du musée du Luxembourg<sup>26</sup> grâce au développement d'expositions d'art étranger en France. Ce faisant, il projetait de redonner à Paris son aura de capitale mondiale des arts, vers laquelle convergeraient les artistes du monde entier. La France traversait cependant une période où l'anti-américanisme, particulièrement présent dans les cercles de l'*intelligentsia*, atteignait un point critique. Cassou en informera Alfred H. Barr lors de leur première rencontre, à l'occasion de la préparation de “12 peintres et sculpteurs américains contemporains” en 1952 : « Cassou a été franc au sujet de

l'indifférence, du chauvinisme et de la méfiance des Français après 1938, mais il a insisté sur le fait qu'ils verront de toute façon une exposition d'art étranger<sup>27</sup>. » Afin de mener à bien ce projet audacieux, Jean Cassou trouva une alliée de taille en la personne de Darthea Speyer, attachée culturelle au service d'information des États-Unis (USIS). Amie de Alfred H. Barr, Speyer allait jouer un rôle décisif de conseillère et d'intermédiaire entre Jean Cassou et les responsables du MoMA<sup>28</sup>. C'est en effet elle qui, la première, sensibilisa Jean Cassou à la culture américaine et réussit à convaincre l'ambassadeur des États-Unis de l'intérêt de faire connaître l'art américain aux Français.

- 11 Pour "50 ans d'art aux États-Unis", Jean Cassou tourne le dos à une tradition artistique héritée des beaux-arts, en témoigne son introduction pour le catalogue d'exposition : « En fait, il ne s'agit plus seulement de présenter la peinture et la sculpture américaines, mais aussi les autres arts, l'architecture, la photographie, le cinéma, la gravure, les arts graphiques et publicitaires. Et surtout, il s'agit de montrer l'esprit de ces arts et leurs relations avec l'ensemble de la vie américaine. Celle-ci constitue un régime humain [...] qui se manifeste, autant par ses ouvrages de peinture et de sculpture, sinon plus nettement encore, par des modes d'expression nouveaux, c'est-à-dire primitifs et par conséquent épiques<sup>29</sup>. » Cette conception moderne de l'art, susceptible de bousculer en France une critique conservatrice, souligne non seulement la détermination de Cassou à moderniser les pratiques culturelles françaises, mais rappelle en outre que cette alliance entre la France et les États-Unis résultait de « la volonté de l'institution française de combattre le communisme<sup>30</sup> ». Pour René d'Harnoncourt, l'application de l'art à l'industrie était « un aspect de l'activité artistique américaine qui ne saurait manquer d'intéresser tout particulièrement le public français<sup>31</sup> ». Avec Alfred H. Barr, le directeur du MoMA s'est révélé très actif dans la défense de l'art moderne et le développement des échanges artistiques internationaux<sup>32</sup>. Ce faisant, les deux hommes désiraient rehausser la réputation des États-Unis et corriger les *a priori* des Français sur la culture américaine : « Le maccarthysme a peut-être fait lumière sur quelques personnages subversifs, mais il nous a porté un immense préjudice parmi les libéraux européens, spécialement auprès du corps très influent et important des artistes et intellectuels<sup>33</sup>. »
- 12 Alors qu'à Paris, Jean Cassou cherchait à mettre un terme à une approche très franco-française de l'art, à New York Alfred H. Barr faisait part de ses inquiétudes au directeur du musée : « Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les Américains viennent seulement de réaliser notre situation désavantageuse dans la compétition avec les Anglais et les Français, sans parler des Russes, sur le plan culturel<sup>34</sup>. » On compte en effet, après 1945, de nombreuses demandes d'expositions d'art américain, provenant d'institutions étrangères auxquelles le MoMA, par manque d'argent et de temps, n'avait pas donné suite. Parmi ces demandes se trouve celle d'un festival d'art américain à Paris, futur "Salut à la France", dont l'idée avait été évoquée dès 1949, et qui projetait de faire découvrir aux Français les arts visuels américains tels que la photographie, alors très peu connus en France<sup>35</sup>.
- 13 À la fin des années 1940, alors que l'exposition "50 ans d'art aux États-Unis" n'était qu'un projet, ses organisateurs avaient la possibilité de choisir pour la section photographique entre Beaumont Newhall et Edward Steichen. Comparativement à la peinture<sup>36</sup>, la liste des candidats à la photographie était limitée et reflétait en cela l'hégémonie du MoMA en matière d'exposition de photographie au début des années 1950<sup>37</sup>.
- 14 Selon le critique d'art James Thrall Soby : « En photographie, la meilleure personne pour une exposition contemporaine serait probablement Edward Steichen, maintenant

directeur du département de Photographie du MoMA et *showman* hors pair [...]. Cependant les photographies de l'Ouest américain du XIX<sup>e</sup> siècle raviront davantage les Français que la photographie moderne qui tend, en dehors de notables exceptions, à être un style international<sup>38</sup>. » Le caractère moderne de l'exposition fit finalement préférer Steichen à Newhall, davantage renommé en France<sup>39</sup>, ainsi qu'apprécié pour ses qualités d'homme de terrain, en contact avec la scène photographique contemporaine.

15 L'âme de l'Amérique

16 Avant que le succès planétaire de "The Family of Man" n'en fasse « autant pour la diplomatie américaine qu'elle n'en fit pour la photographie<sup>40</sup> » et ne fixe définitivement les usages diplomatiques des images, Steichen dévoile pour "50 ans d'art aux États-Unis" une approche résolument moderniste de la photographie. En effet, cette exposition fait partie des « nombreuses expositions [du conservateur] plus petites et conçues de manière plus sensible, qui ont été totalement ignorées. Alors que l'idée persiste que l'attitude de Steichen envers la photographie était limitée au photoreportage humaniste<sup>41</sup> ». Ici, Steichen présente aux côtés des maîtres de la photographie américaine, de jeunes photographes « pleins de hardiesse expérimentale<sup>42</sup> ». À travers un choix d'images iconiques, le conservateur révélait l'âme de l'Amérique : la majesté des paysages de l'Ouest d'Ansel Adams, les contrées reculées du Midwest et du Sud des images de Walker Evans et Dorothea Lange, ou encore la vie des quartiers populaires de New York, enregistrée par Helen Levitt. Tous les aspects de la création photographique américaine sont exposés, et l'on trouve aux côtés de maîtres tels que Paul Strand (fig. 7) les photojournalistes Robert Capa et Eugene W. Smith, les abstractions de Harry Callahan et Aaron Siskind, les images surréalistes de Man Ray et Frederic Sommer, les expérimentations de Gjon Mili, les nus énigmatiques de Wynn Bullock ou encore les photographies de mode d'Arnold Newman et Irving Penn. Pour chaque photographe, Steichen sélectionna trois ou quatre images et soulignait ainsi l'individualité de chaque créateur.

17 Créativité et maîtrise technique furent les qualités unanimement reconnues chez les photographes américains. Le choix des images témoigne en effet d'une attention particulière portée aux usages expérimentaux de la photographie. Un historien d'art y décèle d'ailleurs les mêmes caractéristiques que celles des peintures expressionnistes, les mêmes « rythmes, imbrications, chevauchements et goûts pour l'inachevé » et remarque qu'il était « nécessaire de tout montrer simultanément, la rue [...] et les expressions graphiques »<sup>43</sup>. La critique française verra la photographie, le cinéma et l'architecture comme les arts dans lesquels les États-Unis se révèlent avec le plus de force. À l'inverse, elle reprochera aux peintures et sculptures d'être encore tributaires d'une tradition artistique européenne<sup>44</sup>. Le succès des arts appliqués tenait sans doute au fait qu'ils illustraient la jeunesse et le dynamisme de l'Amérique. Art démocratique pratiqué tant par le professionnel célèbre que par l'amateur, la photographie recouvrait une notion de collectivité en opposition à un art européen individuel. En évoquant l'omniprésence de la photographie dans la vie des Américains, on célébrait les avancées technologiques et la richesse des États-Unis. Mieux encore, on rappelait les valeurs de collectivité et de démocratie : « On estime à 35 millions le nombre de photographes amateurs aux États-Unis », « Il y a plus d'appareils photographiques que de téléphones dans les familles américaines », ou encore « Avec les techniques modernes qui permettent à tout individu de s'exprimer grâce à la photographie, le "document" devient chaque jour à la portée de tous »<sup>45</sup>. Pour autant, le contenu de la section photographique ne véhiculait aucun

message patriotique tel qu'on le trouvera à peine huit mois plus tard au musée national d'Art moderne avec "The Family of Man"<sup>46</sup>.

- 18 Alors que la peinture et la sculpture furent analysées selon des critères esthétiques, les arts appliqués invitaient à une redéfinition même des termes de la critique, qui les évalua au moyen de critères sociaux, philosophiques et moraux. Ainsi la photographie fut saluée pour être « le reposoir des valeurs humaines ». Parmi les critiques les plus anti-américaines, on préféra la photographie à l'hystérie des peintres expressionnistes abstraits, pour incarner « la seule touche de chaleur humaine à cette exposition<sup>47</sup> ». Ainsi la photographie offrait à l'Amérique un visage plus humain et, alors que peintres et sculpteurs cherchaient à affirmer leur identité en se démarquant d'une tradition européenne, celle-ci échappait à cette confrontation en étant l'unique apanage de l'Amérique. La dualité entre un art américain collectif, populaire et démocratique et un art européen individuel<sup>48</sup> faisait ainsi de la photographie une pratique artistique américaine *par excellence*.
- 19 Afin de mieux appréhender la composante diplomatique des photographies sélectionnées par Steichen, sans doute faut-il revenir sur l'exposition "La photographie américaine contemporaine"<sup>49</sup> (1953), première exposition de photographie organisée par le programme international du MoMA, d'où furent tirées les images de "50 ans d'art aux États-Unis". "La photographie américaine contemporaine" fut tour à tour exposée au Japon, puis à Paris dans "50 ans d'art aux États-Unis", avant de circuler à Zurich (1955), à La Haye, en Autriche et en Yougoslavie (1956). Sa réception critique au Japon offre un éclairage supplémentaire sur la portée diplomatique de l'image photographique. Au Japon on exposa côte à côte les photographies américaines et japonaises : « En comparant les œuvres des photographes américains avec celles de leurs camarades japonais, l'avis général était que ces derniers tendaient de plus en plus vers le réalisme et dévoilaient une prédilection pour les sujets qui reflétaient les dures conditions de l'après-guerre ; alors que les Américains se montraient davantage préoccupés par la construction de leurs images et dévoilaient une tendance grandissante pour l'abstraction et le surréalisme<sup>50</sup>. » Si les photographes japonais utilisaient l'outil photographique comme un moyen d'explorer et de documenter leur pays dévasté, l'emphasis donnée par Steichen au talent artistique du photographe fut condamnée par la critique japonaise. Elle voyait en effet, dans le choix des photographies américaines, les goûts du conservateur tenir une place trop importante. Alors que les critiques anti-américaines voyaient l'exposition comme l'expression d'une entreprise colonialiste, on reconnut néanmoins à la photographie l'avantage d'offrir au public un aperçu de la vie à l'américaine.
- 20 La célèbre image de Walker Evans "Joe's Auto Graveyard" (fig. 8) représentait ainsi « le symbole d'un pays vaste, riche de cultures différentes et doté d'importantes ressources naturelles<sup>51</sup> ». Dans le Japon dévasté, où le moindre morceau de tôle peut revêtir de la valeur, la représentation de ces carrosseries d'automobiles entassées faisait de cette image l'emblème des richesses naturelles et matérielles de l'Amérique (elle révélait au demeurant les dégâts causés par les années de la Dépression). Au-delà de la valeur artistique de la photographie, la valeur inévitablement documentaire du médium semblait servir les intérêts diplomatiques des États-Unis, car « en raison de l'inévitable spécificité d'une photographie, même les images dépourvues de personnages peuvent difficilement être regardées sans dégager une forme de contenu social et politique<sup>52</sup> ».
- 21 Quel message politique ces photographies pouvaient-elles transmettre ? Sans doute celui que la liberté créatrice du photographe était à l'image de la liberté d'une nation. Elles



rappelaient en outre que « donner sa liberté à l'artiste, c'est, en langage américain, éviter tout contrôle du gouvernement [...]. En creux, c'est bien sûr le modèle communiste qui est visé<sup>53</sup> ».

22 Edward Steichen moderniste

23 Le texte d'introduction rédigé par Steichen pour "50 ans d'art aux États-Unis" reprit le credo d'un art dépolitisé : « L'importance de tout procédé artistique, quel qu'il soit, dépend en définitive, avant tout, de la complète liberté laissée à l'artiste. Des contraintes d'expression peuvent toutefois lui être imposées de l'intérieur. Un culte trop exclusif manifesté par un photographe individuel ou par un groupe peut avoir des effets aussi néfastes qu'un programme dicté par une philosophie politique<sup>54</sup>. » Ainsi Steichen formulait clairement pour la photographie ce qui faisait la force de la peinture abstraite, c'est-à-dire une entière liberté d'expression provenant de l'absence de pressions idéologiques exercées sur l'artiste. L'esthétique d'une visualité pure des peintres de l'expressionnisme abstrait semblait trouver un équivalent photographique sous la plume de Steichen lorsque, « en raison de l'ampleur et de la diversité de ses fonctions de témoin et d'enregistreur », il choisissait de n'envisager que les possibilités esthétiques du médium. En détachant la photographie de tous ses usages autres qu'expressif, Steichen dévoilait une conception formaliste du médium, qui n'est pas sans rappeler le modernisme photographique tel qu'il sera théorisé par John Szarkowski dans *The Photographer's Eye* (1966).

24 Le texte de Steichen semble contredire ce que les traditionnelles historiographies ont retenu de l'action du conservateur, c'est-à-dire une conception populaire de la photographie envisagée non comme un médium artistique, mais comme un moyen de communication. En effet "50 ans d'art aux États-Unis" et "The Photographer's Eye" affichent une commune volonté de souligner l'unicité du médium en le distinguant de la peinture, ainsi Steichen déclare : « La technique du photographe diffère complètement de celle du peintre : son point de départ est une surface nue, puis par des moyens plus ou moins complexes, toujours sous son contrôle absolu, il arrive peu à peu à développer et à réaliser son idée. Le photographe, lui, part d'une image achevée, et les possibilités techniques dont il dispose pour s'en rendre maître méritent à peine d'être mentionnées, par rapport à celles du peintre<sup>55</sup>. » Cette affirmation préfigure les propos de Szarkowski lorsqu'il affirme dans *The Photographer's Eye* que la différence entre la photographie et la peinture repose sur la distinction du faire et du prendre : « L'invention de la photographie constitua un procédé radicalement nouveau pour prendre une image, fondé non plus sur la synthèse, mais sur la sélection. Cette différence est fondamentale ; on *faisait* un tableau, mais pour parler comme tout le monde, on *prenait* une photographie<sup>56</sup>. » Un peu plus loin, l'approche formaliste de Steichen se précise : « [...] il n'y a pas à proprement parler de période archaïque ou primitive dans la photographie. Le procédé lui-même est né *complet* et la plupart des premières photographies n'ont guère à souffrir de la comparaison avec celles d'aujourd'hui<sup>57</sup>. » Ici les différents contextes de production des images photographiques ne constituent pas pour Steichen de critères valables dans sa définition de l'image. Cet aspect rappelle John Szarkowski qui, dans *The Photographer's Eye* déclare : « Comme un organisme, la photographie est née *complète*. C'est dans la prise de conscience progressive de son essence que repose son histoire<sup>58</sup>. »

25 Le contexte politique dans lequel prend place l'exposition de 1955 semble justifier l'emploi d'un vocabulaire formaliste. En effet, le caractère diplomatique de cette manifestation a conduit ses organisateurs à tenir à distance toute propagande politique,



craignant que la presse communiste française ne compromette l'exposition. Ainsi l'application de critères formalistes permettait de tenir à distance tout contenu susceptible de desservir l'image des États-Unis. Inversement, la célébration des possibilités expressives du médium permettait d'illustrer les valeurs de liberté et d'individualité de l'Amérique. En envisageant le photographe comme un artiste, Steichen délaissait les usages documentaires et sociologiques de l'image et confirmait la séparation qui s'opérait aux États-Unis depuis la fin des années 1940, entre une photographie documentaire et une photographie subjective. Une comparaison de la section photographique de "50 ans d'art aux États-Unis" (1955) avec celle de "Trois siècles d'art aux États-Unis" (1938) permet de mettre en évidence l'évolution de la critique photographique ainsi que ses rapports avec la politique américaine.

26 Photographie et politique  
aux États-Unis

- 27 En 1938, alors que le département de Photographie du MoMA n'était encore qu'un projet, Newhall fut chargé de présenter au musée du Jeu de paume, à travers une soixantaine de photographies, tous les aspects de la création photographique américaine. Il présenta les expérimentations de Muybridge sur la décomposition du mouvement, une section consacrée aux daguerréotypes avec des images de Mathew Brady (fig. 9), les travaux de Russel Lee relatant l'histoire de l'Amérique, des images issues de la revue *Camera Work* (Alfred Stieglitz, Paul Strand), des travaux d'Ansel Adams, Edward Weston, Ira Martin, Charles Sheeler ainsi que des photographes contemporains tels que Man Ray, Berenice Abbott, Walker Evans ou Ben Shahn. Enfin un hommage américain à Louis Daguerre, avec le portrait de l'inventeur français par Charles R. Meade (1848). Dans cette sélection d'images, l'Amérique de Roosevelt et les commandes d'État de la Works Progress Administration sont perceptibles. Tout d'abord dans le texte de Newhall, dont une grande partie est consacrée à l'évocation de la photographie du documentaire social : « Ce n'est que récemment qu'une esthétique s'est vue fondée sur la valeur de document sociologique de la photographie. Lewis Hine a étudié avec son appareil l'exploitation des enfants au travail dès 1908 ; depuis lors, Berenice Abbott, Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn et d'autres photographes présentés dans cette exposition ont photographié l'Amérique selon ce point de vue, pour les agences gouvernementales ou pour les nouveaux magazines – deux forces qui ont stimulé la remarquable popularité de la photographie ces dernières années<sup>59</sup>. » En évoquant le contexte de création des photographies, Newhall décrivait une tradition photographique liée aux usages historiques et documentaires de l'image. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le contexte sociopolitique délicat des États-Unis provoque le recul d'une photographie documentaire, susceptible de véhiculer un contenu subversif, comme l'illustre la disparition de la Photo League (1951), une association de photographes engagés dans les usages réformateurs de l'image. En 1955, le catalogue du festival "Salut à la France" ne fait aucune mention de la photographie documentaire des années 1930 et 1940. On y trouve en revanche l'évocation du photojournalisme, illustré par les magazines comme *Life*. Dans "50 ans d'art aux États-Unis", Steichen délaissa la question des contextes de production pour ne s'attacher qu'aux qualités formelles des images. Ainsi celles-ci étaient appréciées pour leur capacité à « pénétrer au-delà de la surface des choses », à exprimer « la magie du détail d'une croissance ou d'un dépérissement », ou encore « le sens de l'infini, rendu au suprême degré dans la précision optique du détail et du ton »<sup>60</sup>.

- 28 Alors que les traditionnelles historiographies du médium voient le mandat de Steichen comme une parenthèse de quinze ans dans l'histoire du modernisme photographique, l'exposition "50 ans d'art aux États-Unis" apporte la preuve de la persistance, à la suite de Newhall, d'une conception moderniste du médium. Elle dévoile ainsi chez Steichen une conception plurielle de la photographie, reflétée par sa propre carrière de photographe. Alors que selon John Szarkowski, les écrits de Steichen sur la photographie étaient « plutôt obscurs qu'analytiques<sup>61</sup> », il apparaît que le texte de 1955 fait exception à cette observation. Enfin, si les écrits de Steichen étaient rares, John Szarkowski élaborera à sa suite une véritable théorie du médium, qui trouva un accueil favorable en France au début des années 1970. En témoigne la célèbre exposition "Mirrors and Windows : la photographie américaine depuis 1960<sup>62</sup>", organisée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris lors du Mois de la Photo en 1980. Sur une trentaine d'expositions, celle-ci était la seule à s'accompagner d'un appareil critique, clarifiant pour le public français les questions soulevées par une photographie d'art.

## NOTES

1. Ce modèle est largement tributaire de l'œuvre théorique de John Szarkowski, conservateur au département de Photographie de 1963 à 1991.
2. François CHEVAL, "L'épreuve du musée", *Études photographiques*, n° 11, mai 2002, p. 5-43 ; Quentin BAJAC, "Stratégie de légitimation. La photographie dans les collections du Mnam et du musée d'Orsay", *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 222-233.
3. Le Département d'État, "State Department", est le ministère des Affaires étrangères aux États-Unis.
4. Voir en particulier Max KOSLOFF, "American Painting during the Cold War", *Artforum*, 13 mai 1973, p. 43-54 et Eva COCKROFT, "Abstract Expressionism : Weapon of the Cold", *Artforum*, 12 juin 1974, p. 39-41.
5. "50 ans d'art aux États-Unis", plus connue sous le nom de "Modern Art in the US" fut organisée par le MoMA à la demande du gouvernement français. D'autres pays ont par la suite désiré accueillir cette exposition. Au total, elle circula dans huit centres artistiques européens, faisant d'elle la plus grande exposition d'art américain jamais envoyée à l'étranger.
6. Des expositions telles que "Road to Victory" (1942) ou "The Family of Man" (1955) ont signé le caractère populaire du mandat de Steichen au département de Photographie du MoMA.
7. René d'Harnoncourt, "International Activities of The Museum of Modern Art 1952-1956", René d'Harnoncourt [ci-après RdH] Papers, VI.71., MoMA Archives, New York.
8. Il est intéressant de noter que cette première exposition fut spécialement conçue pour la France, à la demande du gouvernement français, et présentée au musée du Jeu de paume du 24 mai au 31 juillet 1938. Le musée du Jeu de paume était alors dédié aux expositions d'art étranger. Parmi les organisateurs, on trouve André Dézarrois, conservateur du musée du Luxembourg, A. Conger Goodyear et Alfred H. Barr.
9. Lettre de Beaumont Newhall à Ansel Adams (8 février 1938), Beaumont Newhall Papers, II.1. MoMA Archives, New York. La section photographique de l'exposition "Trois siècles d'art aux

États-Unis” succède à l’exposition “Photography 1839-1937”, présentée au MoMA du 17 mars au 18 avril 1937.

10. Au sujet des expositions d’art américain présentées en France dans l’entre-deux-guerres, voir Jocelyne ROTILY, “Politique des musée du Luxembourg et du Jeu de paume face à l’art américain : histoire de deux grandes expositions dans le Paris de l’entre-deux-guerres”, *Gazette des beaux-arts*, nov. 1997.

11. La partie consacrée à l’architecture moderne comprend les travaux de Henry Richardson, Louis Sullivan, Raymond Hoods et Frank Lloyd Wright.

12. Pour le cinéma, on trouve les films de Chaplin, des comédies musicales (Alan Crosland), et des grands classiques du film noir (Mervyn Le Roy).

13. J. ROTILY, art. cit.

14. Voir à ce sujet John SZARKOWSKI, *The Photographer’s Eye*, cat. exp., New York, Museum of Modern Art, 1966 et William Eggleston’s *Guide*, cat. exp., New York, Museum of Modern Art, 1976.

15. Parmi les expositions organisées par le MoMA et présentées en France, on trouve (liste non exhaustive) : “US Selection for Berlin Trade Fair” (1952), “12 peintres et sculpteurs américains contemporains” (1953), “Dessin contemporain aux États-Unis” (1954), “50 ans d’art aux États-Unis” (1955), “The Skyscrapers : USA” (1956), “The Family of Man” (1956), “The New American Painting”(1958-1959).

16. Sur la question de la promotion du design industriel américain en France, voir Gay R. McDONALD, “Selling the American Dream : MoMA, Industrial Design and Post War France”, *Journal of Design History*, vol. 17, n° 4, 2004.

17. Jean CASSOU, “Préface”, *50 ans d’art aux États-Unis: collection du Museum of Modern Art de New York*, Paris, Musée national d’Art moderne, 1955, p. 8.

18. Créé grâce à un don de 625 000 dollars du Rockefeller Brothers Fund, le programme international étend les activités du MoMA à l’Europe et l’Asie. En 1956, après quatre ans d’activité, le musée a envoyé trente expositions à l’étranger, donnant lieu à soixante-dix expositions (comprenant une représentation américaine dans les biennales de Venise et Sao Paulo), dans cinquante villes différentes. “International Activities of The Museum of Modern Art 1952-1956”, RdH Papers, VI.71. MoMA Archives, New York.

19. Avant que le programme international ne soit créé, il existait au sein du MoMA de 1932 à 1953, un département d’expositions itinérantes (au niveau national et international). En 1956, le programme international fut largement agrandi et prit le nom de International Council.

20. On doit cette décision à George Marshall, nouveau ministre des Affaires étrangères. Au sujet de la bataille menée contre l’art moderne, voir George DONDERO, “Extrait du *Congressional Record*” (1949), trad. française dans Charles HARRISON et Paul WOOD, *Art en théorie, 1900-1990*, Hazan, Paris, 1997, p.719-723 (1re éd. anglaise en 1992).

21. R. d’Harnoncourt, “International Activities of The Museum of Modern Art 1952-1956”, art. cit.

22. L’exposition “12 peintres et sculpteurs américains contemporains” est la première exposition organisée par le programme international du MoMA. Présentée du 24 avril au 8 juin 1953 au musée national d’Art moderne, l’exposition compte 56 peintures par neuf peintres (Albright, Hopper, Shahn, Marin, Graves, Kane, Davis, Gorky et Pollock) et 18 sculptures de trois sculpteurs (Calder, Roszak et Smith). En dehors de Calder et Marin, la plupart des artistes étaient inconnus de la critique française. Voir à ce sujet G. R. McDONALD, “The Launching of American Art in Post war France, Jean Cassou and the Musée National d’Art Moderne”, *American Art*, printemps 1999, p. 41-61.

23. Le festival “Salut à la France, hommage culturel américain” présentait tous les aspects de la vie artistique américaine : danse, musique, théâtre, cinéma, exposition.

24. « Ce jeune pays soi-disant sans tradition artistique se lance dans les arts avec une impétuosité et une audace insolentes. Il ne tient pas compte des règles artistiques établies depuis des siècles

par les institutions et qui défendent la supériorité des arts plastiques sur la photographie par exemple », Lucie Mazauric, journaliste à *Vendredi*, citée par J. ROTILY, « Politique des musées du Luxembourg et du Jeu de paume face à l'art américain : histoire de deux grandes expositions dans le Paris de l'entre-deux-guerres », art. cit.

25. Au sujet des relations France/États-Unis après 1945, voir Richard KUISEL, *Seducing the French: the Dilemma of Americanization*, University of California Press, 1993, trad. française *Le Miroir américain, 50 ans de regard français sur l'Amérique*, Paris, J.-C. Lattès éd., 1996.

26. Avant d'être nommé conservateur du musée national d'Art moderne, Jean Cassou était conservateur adjoint au musée du Luxembourg.

27. Lettre du 20 juillet 1952 adressée à René d'Harnoncourt, Alfred H. Barr Jr. [ci-après AHB] Papers, [2171 ; 817], MoMA Archives, New York.

28. Le rôle joué par Darthea Speyer est d'une importance capitale dans les échanges entre Paris et New York. Voir à ce sujet une interview de D. Speyer conduite par Paul Cummings le 28 juin 1976, Smithsonian Archives of American Art, consultable sur internet : <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transSCRIPTs/speyer76.htm>

29. J. CASSOU, « Préface », *50 ans d'art aux États-Unis: collection du Museum of Modern Art de New York*, op. cit., p. 8.

30. Serge GUILBAUT, « Recycling or globalizing the museum : MoMA-Guggenheim approaches », *Parachute*, n° 92, oct.-déc. 1998, p. 63.

31. Interview de René d'Harnoncourt, RdH Papers, VI.82, MoMA Archives, New York.

32. Durant la guerre froide, l'art moderne, ainsi que l'hégémonie du MoMA dans la diffusion de l'art américain à l'étranger, ont fait l'objet d'attaques, auxquelles Alfred H. Barr et René d'Harnoncourt ont répondu à travers de nombreux textes. Voir R. d'Harnoncourt, « Challenge and Promise : Modern Art and Modern Society », *Magazine of Art*, nov. 1948, p. 251-253, « Europe needs no babying », *The Saturday Review*, 23 juillet 1955, p. 18-19, « Modern art and Freedom », *Facts Forum News*, juin 1956, p. 12-17, RdH Papers, Series X : Sarah d'Harnoncourt Donation 1925-1970s, MoMA Archives, New York, et Alfred H. BARR, « L'art moderne est-il communiste ? », *New York Sunday Times Magazine*, 14 décembre 1952, p. 22-23 et 28-30 (trad. française dans Ch. HARRISON et P. WOOD, *Art en théorie, 1900-1990*, op. cit. p. 726-730).

33. « Nous nous souvenons tous du désastre de l'exposition du Département d'État de 50 peintures modernes qui furent retirées de Prague à un moment crucial, devant les pressions du Congrès », lettre de Alfred H. Barr à René d'Harnoncourt, 20 déc. 1950, AHB Papers [AAA :2171 ;825], MoMA Archives, New York.

34. Lettre du 1<sup>er</sup> déc. 1950, AHB Papers [AAA :2171 ;825], The MoMA Archives, New York.

35. On trouve en effet l'évocation de ce projet dans une correspondance datant de 1949 entre Parmegia Migel Ekstrom (qui désirait que l'exposition soit prête pour l'été 1950) et James Thrall Soby. La même année, Darthea Speyer fit une demande d'exposition d'art américain, qui donnera forme en 1953 à la fameuse exposition « Douze peintres et sculpteurs américains » au musée national d'Art moderne. Cf. AHB Papers [2171 ;797], European Exhibition Requests, MoMA Archives, New York.

36. Pour l'organisation du festival, la liste des personnes susceptibles de s'occuper des peintures était large : Alfred H. Barr et Dorothy C. Miller au MoMA, Lloyd Godrich et Hermon More au Whitney Museum, Daniel C. Rich à l'Art Institute de Chicago, ou encore Douglas Mac Agy au musée d'Art de San Francisco. Cf. lettre de James Thrall Soby à Parmegia Migel Ekstrom du 20 nov. 1949, AHB Papers [2171:850] MoMA Archives, New York.

37. Dans les années 1950, on compte parmi les musées qui exposaient occasionnellement de la photographie, le musée des Beaux-Arts de Cincinnati, le musée d'Art de San Francisco et l'Art Institute de Chicago.

38. Lettre de J. Th. Soby à P. M. Ekstrom du 20 nov. 1949. AHB Papers [2171 :850] MoMA Archives, New York.
39. Voir à ce sujet Kristen GRESH, "The European Roots of *The Family of Man*", *History of Photography*, vol. 29, n° 4, hiver 2005, p. 331-343.
40. Helen GEE, *Photography of the Fifties: An American Perspective*, Tucson Center for Creative Photography, 1980, p. 7.
41. *Ibid.*
42. La section photographique comprenait une centaine de photographies.
43. André CHASTEL, *Le Monde*, International Program Exhibition Records. Summary of French Press Reaction (ICE V.21.2), MoMA Archives, New York. L'exposition a eu une réception critique importante, grâce aux nombreuses publicités qui l'ont annoncée et fut un événement très attendu des Français.
44. « Les critiques françaises ont été beaucoup moins exaltées par les peintures et les sculptures que par l'architecture, la photographie et le cinéma », *Herald Tribune Book Review*, 17 avril 1955, Dorothy C. Miller Papers, I.8.b. "50 ans d'art aux États-Unis", MoMA Archives, New York.
45. Introduction au catalogue du festival "Salut à la France", p. 48, Department of Public Information Records II.A.46, MoMA Archives, New York.
46. L'exposition de photographie "The Family of Man" fut présentée au musée national d'Art moderne du 20 janvier au 21 février 1956.
47. Maurice ARMAND, *Rivarol*, International Program Exhibition Records. Summary of French Press Reaction (ICE V.21.2), MoMA Archives, New York.
48. « Plus l'art est collectif, plus il est américain, plus il est individuel, plus il est européen », Georges MENANT, *La Dernière Heure lyonnaise*, International Program Exhibition Records. Summary of French Press Reaction, (ICE V.21.2), MoMA Archives, New York.
49. L'exposition "Contemporary American Photography" fut tenue au musée d'Art moderne de Tokyo du 29 août au 4 octobre 1953, puis à Osaka du 11 au 18 octobre 1953. Après avoir été montrée en France dans "50 ans d'art aux États-Unis" du 30 mars au 15 mai 1955, elle fut montrée à Zurich en juillet 1955, à La Haye du 2 mars au 15 avril 1956, en Autriche du 5 mai au 2 juin 1956, en Yougoslavie du 6 juillet au 6 août 1956.
50. Summary of Japanese Reaction to the Exhibition "Contemporary American Photography", International Program Exhibition Records, Contemporary American Photography (ICE IV. 181.2), MoMA Archives, New York.
51. *Ibid.*
52. Kevin MOORE, "La nostalgie du moderne", à paraître.
53. Frédéric MARTEL, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006, p. 115.
54. E. STEICHEN, *50 ans d'art aux États-Unis: collection du Museum of Modern Art de New York*, op. cit. p. 98.
55. *Ibid.*, p. 97.
56. John SZARKOWSKI, *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, New York, 1966, n. p.
57. E. STEICHEN, *50 ans d'art aux États-Unis...*, op. cit., p. 97.
58. J. SZARKOWSKI, *The Photographer's Eye*, op. cit. L'idée d'une photographie envisagée comme organisme avait déjà été formulée par Paul Strand en 1923, lorsqu'il voyait la photographie comme « un ensemble de matériaux qui, entre les mains de quelques individus et sous le contrôle de la plus grande nécessité intérieure combinée au savoir, peut devenir un organisme avec une vie qui lui est propre », cf. Paul STRAND, "The art motive in photography", *Photography Syllabus and Reading*, New York, Photo League, 1938, p. 3.
59. Beaumont NEWHALL, "Exhibition of American Art in Paris", *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 4-5, April-May 1938.
60. E. STEICHEN, *50 ans d'art aux États-Unis...*, op. cit., p. 97.

61. J. SZARKOWSKI, "The Family of Man", *Studies in Modern Art*, n° 4, Museum of Modern Art, New York, 1994, p. 18.

62. Id., *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, cat. exp., New York, Museum of Modern Art, 1978, trad. française par P. Bachelard, *Mirrors and Windows: la photographie américaine depuis 1960*, cat. exp., Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1980.

---

AUTEUR

LAETITIA BARRÈRE

Université Paris I